

# POURQUOI NOUS AVONS BESOIN DE LA CRITIQUE ?

DANIÈLE COHN

Université de Paris I – Panthéon Sorbonne

On sait le lien étymologique qui noue la critique à la crise dans la Grèce antique, leur racine commune – le verbe *krinein* –, et l’emploi qu’en fait la médecine d’Hippocrate à Galien. Dans l’horizon médical, la crise appelle moins le jugement, qu’elle n’est la décision elle-même, ou plus exactement le moment décisif, critique, durant lequel le médecin ne doit pas intervenir, mais laisser faire la nature, c’est-à-dire ne pas modifier le processus en cours et attendre l’orientation que prend la maladie.

Notre conception actuelle de la crise ne renvoie pas exactement à cette origine grecque et l’utilise au registre de la métaphore. La crise est pour nous un état, une caractéristique de notre société, du monde globalisé auquel notre société appartient et de nos vies individuelles. Le moment décisif s’éloigne, recule et les interventions se multiplient, sont requises pour résoudre, collectivement et individuellement, la multiplicité des crises auxquelles nous nous affrontons. Nous ne lisons plus les traités de médecine antique, nous sommes bien plutôt des lecteurs du philosophe Paul Ricœur, qui s’appuie sur les analyses de l’historien allemand Reinhart Koselleck, développées dans deux ouvrages, *Kritik und Krise*, traduit en français sous le titre *Le règne de la critique et Futur passé*<sup>1</sup>. Autre contexte historique et théorique, donc même si le renvoi à l’étymologie grecque reste un passage obligé, une nostalgie peut-être d’un cosmos dans lequel l’ordre prime sur le chaos. Koselleck fait sien le déplacement du médical au politique que Rousseau avait mis au cœur du *Contrat social* et analyse la crise politique au siècle des Lumières dans une articulation de la crise et de la modernité. Paul Ricœur reprend et discute cette question dans une conférence donnée à Neuchâtel en 1986 intitulée « La crise : un phénomène spécifiquement moderne » (Ricœur, 1988, 1).

« La question qui nous a fait choisir la notion de crise comme thème de nos réflexions est sans doute celle de savoir si nous vivons aujourd’hui une crise sans précédent, et, pour la première fois dans l’histoire, non pas transitoire, mais permanente, définitive. Ainsi posée, cette question met en jeu le sens que nous attribuons à la modernité: est-elle elle-même un phénomène sans précédent et excluant tout retour en arrière? La modernité est-elle une cause de la crise généralisée? Ou bien assistons-nous à une crise de la modernité elle-même ? ».

<sup>1</sup> R. Koselleck, *Le règne de la critique*, Paris, Ed. de Minuit, 1979. *Le futur passé, contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Ed. de l’Ecole des hautes études en sciences sociales, 1990.

<sup>2</sup> Martin Heidegger, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. fr. Wolfgang Brockmeier, Paris, Gallimard, 1986. La première version de la conférence *De l'origine de l'œuvre d'art* date de 1931-32, a été prononcée en 1935, puis a été reprise, remaniée par l'auteur et publiée en 1949.

<sup>3</sup> Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. fr. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, rééditée 2011, publiée en allemand de manière posthume en 1970.

Crise et modernité donc, indissociables : un fait ? La crise alors serait un mode de vie, une structure, la forme de nos existences et de leurs horizons et non plus un temps particulier, où se joue une bascule entre aggravation et amélioration, jusqu'à la résolution. Cela signifierait qu'il n'y a jamais de sortie de crise, que la crise serait notre « révolution permanente ». Notre propos n'est pas ici de développer une nouvelle théorie de la crise. Il se situe explicitement et beaucoup plus modestement dans l'horizon de l'esthétique. L'esthétique est familière de la crise, des crises. Notre visée est de montrer que nous y aurions besoin de critique et pourquoi. Les dernières décennies du siècle écoulé n'ont eu de cesse de décrire un « malaise » dans l'esthétique, de formuler des adieux, de chroniquer une mort annoncée. L'idée d'un échec avéré de l'esthétique, au nom de l'Art ou des arts s'est installée sous l'effet d'une conjonction apparemment improbable. Le courant dit de l'esthétique analytique a trouvé un solide allié dans le courant post-heideggerien, déconstructionniste, que les théories de l'art sémiotico-structuralistes dans les quatre dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle ont vivifié. La dénonciation d'un *Assujettissement philosophique de l'art* par le biais de l'esthétique, thèse développée avec un grand brio sophistique par Arthur Danto a ainsi pu faire écho aux réflexions épigonales sur *L'origine de l'œuvre d'art* de Martin Heidegger (Danto, 1993 [1981])<sup>2</sup>. À relire quelques pages de la *Théorie esthétique* d'Adorno, un ouvrage paru dans les années soixante du siècle dernier, on prend la mesure du caractère apparemment fatal du diagnostic<sup>3</sup>.

« L'esthétique philosophique se vit placée devant l'alternative fatale entre une universalité bornée et triviale, et des jugements arbitraires le plus souvent déduits de représentations conventionnelles. (...) Par sa forme propre, l'esthétique semble tenue à une universalité qui aboutit à l'inadéquation aux œuvres d'art et, complémentirement, à d'éphémères valeurs d'éternité. La méfiance académique envers l'esthétique repose sur l'académisme qui lui est immanent » (Adorno, 1989, 462).

Même si Adorno relève malgré tout le gant, comme le font Croce, Pareyson ou Beardsley, car on écrit encore au XX<sup>e</sup> siècle des « théories esthétiques », le verdict est sans appel. Prétentions universalistes, tonalité conventionnelle et conformisme, le sort d'une esthétique, si ce n'est de l'esthétique, car Adorno parle de l'esthétique philosophique, paraît ici scellé pour ce motif : l'esthétique philosophique ne produit aucune intellection de l'artistique. Les publications des dernières décennies du siècle dernier sont des variations sur le thème. Cette persistance dans le rejet, ne serait-elle pas le signe que l'esthétique est un cas exemplaire de ce qu'il en est d'une crise, de sa généralisation jusqu'à un état permanent tant l'argumentaire est récurrent. L'esthétique serait donc un modèle de la « modernité » et de la crise. Elle naît à l'époque des Lumières, en temps de crise, et son histoire est l'histoire d'une crise continuée. La chronique d'une mort annoncée ne date en effet pas du XX<sup>e</sup> siècle. Elle est quasi concomitante de ses commencements et subit actuelle-

ment encore les suites de la mise en impasse telle que Hegel la réalise en fermant les chemins divergents ouverts par Baumgarten et Kant<sup>4</sup>.

Les critiques les plus fréquentes sont de deux ordres, mais se croisent autour de ce que dénonce avec force Adorno. La première est que l'artistique aurait échappé à l'esthétique de manière constitutive et originaire ; la *Critique de la faculté de juger* serait fautive, qui révèle si crûment l'absence de culture artistique de Kant, son désintérêt des œuvres. Il eût fallu une théorie psychophysiologique de la perception. C'est pourquoi on voit éventuellement dans la neuroaesthetics une solution aux impasses de l'esthétique en matière de perception. Les neurosciences pourraient à terme offrir un programme de naturalisation satisfaisant qui rendrait compte de ce que nous font les œuvres d'art. La seconde critique se réfère elle aussi à Kant, et plus précisément à l'impossibilité d'un jugement déterminant en esthétique, donc à la condamnation à une impuissance constitutive de l'esthétique à formuler un jugement artistique. Le remède envisagé est que l'esthétique devrait se transformer en théorie des arts. Mais le risque n'est pas mince. Car le projet d'une théorie de l'art est renvoyé au pronostic hégélien : l'art serait devenu « pour nous », modernes, réflexif, puisqu'il est « fini ».

« Sous tous ces rapports, l'art est et reste pour nous, quant à sa destination la plus haute, quelque chose de révolu. Il a de ce fait perdu aussi pour nous sa vérité et sa vie authentiques, et il est davantage relégué dans notre *représentation* qu'il n'affirme dans l'effectivité son ancienne nécessité et n'y occupe sa place éminente. Ce que les œuvres d'art suscitent à présent en nous, outre le plaisir immédiat, est l'exercice de notre jugement : nous soumettons à l'examen de notre pensée le contenu de l'œuvre d'art et ses moyens d'exposition, en évaluant leur mutuelle adéquation ou inadéquation. C'est pourquoi la *science* de l'art est bien plus encore un besoin à notre époque qu'elle ne l'était aux temps où l'art pour lui-même procurait déjà en tant que tel une pleine satisfaction. L'art nous invite à présent à l'examiner par la pensée, et ce non pas pour susciter un renouveau artistique, mais pour reconnaître scientifiquement ce qu'est l'art » (Hegel, 1995, 18-19).

Dans ce paragraphe fameux, Hegel règle une crise « régionale », celle de l'esthétique, et le fait en indexant les arts sur le rapport de la modernité. La modernité, en ce domaine, comme dans les autres, est conçue comme le règne de la science, cette *Wissenschaft* qui constitue le temps de la réflexivité, de l'évaluation. De la critique, il ne semble pas être question. En avait-il été question avant ? Nous y reviendrons. Cette absence est-elle le prix à payer de l'entrée dans la modernité ? La résolution hégélienne se situe du côté de l'après : après la fin de l'art, après la fin de l'histoire ; donc après la fin de la critique ? Or le romantisme dont Hegel est issu et auquel il a appartenu dans sa jeunesse a sonné l'heure de gloire de la critique. Il n'est que de relire l'essai de Friedrich Schlegel *L'essence de la critique*. Le fragment 117 résume la thèse : « la poésie ne peut être critiquée que par la poésie » (Lacoue-Labarthe et

<sup>4</sup> Je me permets de renvoyer sur ce point à mon Introduction au volume *Textes clés d'esthétique, connaissance, art, et expérience*, avec Giuseppe Di Liberti, Paris, Vrin, 2012.

Nancy, 1978, 112-113). Une véritable assomption, semble-t-il. La critique est donc conçue en tant que partie prenante de l'œuvre d'art, un fragment du même rang que la poésie car elle relève de la poïétique au même degré, elle doit d'ailleurs par son écriture égaler la réalisation artistique. Walter Benjamin le soulignera dans sa thèse *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. « La critique romantique n'est en aucune façon un jugement ou une opinion sur l'œuvre. Elle est bien plutôt une formation, qui trouve certes dans l'œuvre l'occasion de sa venue au jour, mais qui, dans sa consistance et son maintien, n'en dépend absolument pas. Comme telle, il est impossible, principiellement, de la distinguer de l'œuvre » (Benjamin, 1986, 160).

Hegel s'inscrit sous ce patronage, lui accorde ainsi un rayonnement et une assise philosophique qui tiendra jusqu'à Heidegger. Il contribue cependant, par un passage à l'excès, à pousser la position romantique sur la critique vers ses limites, et la dépasse, selon nous, dans un geste liquidateur. Le philosophe mentionne l'évaluation de l'adéquation ou de l'inadéquation d'une œuvre d'art dans le rapport contenu-moyens d'exposition. Ce couple contenu-moyens d'exposition décrit l'idée hégélienne que l'art est toujours « habillage sensible de l'Idée », habillage qui se décline dans les trois moments de la détermination de l'art, symbolique, classique et romantique. L'art a sa part dans le développement de l'Esprit mais cette part est restreinte et appartient déjà au passé, nous l'avons lu. Aussi n'est-il pas étonnant que les critères de l'évaluation, et de l'analyse de l'adéquation soient hétéronomes, corrélées à une définition préalable et philosophique de l'art. Une réflexion sur la crise, une articulation crise-critique ne sont plus possibles. Le point de vue adopté est celui d'une histoire téléologique dans laquelle le développement est réglé par la certitude que les passages se font en quelque sorte sans peine, puisque la signification est préétablie et est assujettie à une finalité extérieure. Que le profit soit grand pour une histoire philosophique de l'histoire de l'art, dans le cadre d'une philosophie hégélienne de l'art, nous importe moins que ce point : l'impossibilité de la crise, la crise devenue absente, impliquent d'oublier la critique, à moins que le nouveau nom de la critique ne soit réflexivité, mais alors il s'agit d'une *Wissenschaft* et pas d'une « poésie », ni d'une œuvre. L'esthétique hégélienne s'éloigne d'autant de sa filiation romantique, elle la récuse ou révèle presque malgré elle que la voie romantique est sans issue.

De manière quasi contemporaine, puisque les *Cours d'esthétique* seront republiés en 1841, dans une édition complétée, Baudelaire tonne dans son salon de 1846 : « À quoi bon la critique ? Apprend-elle quelque chose ? ». Et la réponse du poète, défenseur de Delacroix, est limpide : elle n'apprend rien, ni à l'artiste ni au bourgeois, mais l'artiste n'est pas forcément son meilleur critique, l'œuvre ne contient pas toute sa critique possible, et le bourgeois n'en sait rien. Baudelaire donne alors un programme à la critique, le sien : « pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons »

(Baudelaire, 1976, 418). La légitimité de la critique n'est donc, à suivre Baudelaire, ni de questionner les conditions de possibilité du jugement (Kant et la philosophie critique), ni de produire une autre œuvre (les Romantiques allemands), ni de s'engager dans la réflexivité de la *Wissenschaft* (Hegel). L'enjeu de la critique c'est une justesse dans le temps de maintenant, celui dans lequel le critique vit. La justesse ajoutée le vrai et le bien, donne une tonalité à la connaissance comme à la conduite morale. Loin de tout subjectivisme ou psychologisme, elle permet d'articuler le vrai au sensible, et de définir autrement la critique, comme un régime croisé de la connaissance et des affects. Ce concept de la justesse ne peut être analysé de façon satisfaisante dans les termes de la psychologie : la justesse n'est pas une simple question, par exemple, ou pas seulement, de sincérité ou de sérénité. Elle ne peut pas plus être saisie dans les termes de l'analyse linguistique ou sémantique : la justesse n'est pas, ou pas seulement, la vérité, ou l'adéquation d'une représentation au réel. Elle ne peut l'être dans les termes de la morale : il y a une différence entre justice et justesse, même si l'adjectif « juste » est utilisé dans des contextes où les deux sont en jeu<sup>5</sup>.

Reprenons la formulation de Baudelaire : la justesse s'obtient par la conjonction de l'exclusif, disons de la voix singulière, qui sait choisir, a décidé, et de la puissance de l'ouverture, de la vue large. Ainsi la critique touche juste quand elle a un point de vue, et que l'exclusivité du point de vue ouvre des horizons. L'exclusif produit l'intelligibilité la plus grande, la largesse, pour emprunter à Jean Starobinski qui en sait un bout sur la relation critique, et sur l'histoire de la médecine<sup>6</sup>. On est loin d'une vue d'en haut que seul un être divin pourrait avoir, ce Dieu qui, selon Joyce dans *Portrait de l'artiste en jeune homme*, attribue à Dieu et à lui seul le pouvoir de « penser à tout et partout ». La position du poète Baudelaire est celle d'un critique d'art combatif, partisan, comme l'était Diderot, ou le sera Zola ; on remarquera que ces trois grands artistes écrivent des *Salons* et interviennent dans le monde de l'art, celui qui leur est contemporain. Une critique juste agit à chaud, elle est intempestive, c'est son inactualité qui en fait l'efficacité dans le « contemporain ». Si la position baudelairienne peut paraître paradoxale, elle est loin d'être intenable et change la donne romantique dont elle se sépare radicalement. Elle ne prétend pas continuer l'œuvre qu'elle critique par le supplément qu'elle lui constitue. Elle ne s'ajoute pas à une œuvre toujours ouverte à la multiplicité des interprétations qui la constituent peu à peu dans une temporalité indéfinie. Elle refuse tout autant l'autonomie de l'art. Baudelaire ne saurait faire sien le *Witz* de F. Schlegel qui dans une lettre à Schleiermacher abrège le titre de son essai : « *Sur le Meister de Goethe* » en *Uebermeister* comme si la critique était l'intensification de l'œuvre, sa *Steigerung*<sup>7</sup>. Schlegel considérerait les *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* « un livre absolument nouveau et le seul qui ne puisse se comprendre qu'à partir de lui-même ». Schlegel conjugue donc une poétique de la critique et l'autonomie de l'œuvre. La critique baudelairienne ne prétend pas tirer tout d'une œuvre dont l'autonomie serait le principe, et l'analyse formelle et structurale, la voie d'accès. Elle ne prétend pas plus à une perspective herméneutique. Elle fait fi du mirage

<sup>5</sup> Nous renvoyons ici à notre ouvrage, *L'artiste, le vrai et le juste, Sur l'esthétique des Lumières*, Paris, Editions de la Rue d'Ulm, 2014.

<sup>6</sup> Jean Starobinski, *Largesse*, Paris, Gallimard, 2007. *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1968, nouvelle édition augmentée, 2001. *Histoire de la médecine*, Lausanne, Rencontre, 1962.

<sup>7</sup> Pour cette notion d'intensification, et une analyse du roman de J.W. Goethe, nous renvoyons à notre livre *La lyre d'Orphée, Goethe et l'esthétique*, Paris, Flammarion, 1999, trad. portugaise *A Lira de Orfeu, Goethe e a estética*, Porto, Campo das Letras, 2002.

de l'objectivité, y compris de l'idée que l'objectivité est garantie si la critique est seulement une explicitation, un dépliement de l'œuvre dont elle fait la critique. Baudelaire veut une critique « passionnée et partielle ». Aussi bien la critique n'a ni les mêmes contraintes que l'histoire des arts, ni donc les mêmes inquiétudes sur ses méthodes et le bien-fondé de ses enquêtes. Elle n'est pas et ne veut pas être une « science », elle n'adopte pas la position d'un tribunal devant lequel il y a comparution. La critique baudelairienne engage le sujet qui produit la critique car il est engagé par l'œuvre qu'il critique, par la conviction que l'œuvre déclenche et qu'il endosse dans l'exercice de son jugement. Le critique est mu par un *Eros* et par une affinité élective : ces deux forces lui garantissent que sa partialité sera exacte, vraie au sens où elle est rigoureuse, et impitoyable. C'est en cela qu'elle est « politique ». La critique fait des choix, et pratique la décision individuelle et non collective, en escomptant que la plus grande singularité – la sienne – atteint l'universel – un sens commun. Elle cherche à peser dans le monde qui est celui de l'œuvre et le sien, dans ce qui fait leur contemporanéité dans une réciprocité dynamique, qui ne prétend pas plus que l'œuvre faire consensus. Elle est pleinement action. Mais que dit le critique, comment le dit-il, avec quel outillage ?

L'action critique est conduite par le biais du langage. Quel langage est mis en œuvre par le critique pour écrire, parler, sur les langages symboliques et polysémiques dont sont faites les œuvres d'art ? L'activité artistique produit des formes, les soumettre à une relation critique revient à introduire une normativité qui joue de la distance et de la proximité, et assume le sens particulier – exclusif disait Baudelaire – de la donation de sens qu'est la critique. Sens à partir d'autres sens par le biais du langage donc. La justesse est alors mesurable à l'efficacité du dictionnaire établi par le critique, dictionnaire qui doit avoir un rapport nécessaire au dictionnaire inventé par l'œuvre. Affaire de traduction, de translation. L'autonomie de l'œuvre dont rêvaient les Romantiques, que Friedrich Schlegel a parfaitement définie dans son étude des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, et dont Benjamin a fait le cœur de la critique esthétique du romantisme allemand, attendait-elle son tournant linguistique, comme le pointe Rainer Rochlitz dans sa lecture si fine de W. Benjamin ? (Rochlitz, 2010).

Prendre le chemin de la justesse, de l'ajustement de deux voix l'une à l'autre, celle du commentaire critique à celle, première, de l'œuvre, implique de parcourir un double cercle herméneutique. La relation critique le décrit dans cette formulation heureuse : « Le texte n'a pu m'instruire que parce que je parlais déjà la langue que je m'émerveille d'écouter en lui » (Starobinski, 1983, 161). Le « je » prend donc le relais, tout naturellement, insensiblement. L'énonciation en première personne pointe le caractère dialogique de la critique. Les liens passent par la langue et la reprise de l'adresse qui est déjà le régime de l'œuvre. La critique implique une attention. L'attention travaille comme une écoute sensible à l'écrit, au visible comme au sonore. Elle fonde ainsi un apprentissage du dictionnaire singulier de l'œuvre, qui ne parle pas le langage ordinaire.

Que la critique soit une affaire de langue, ne signifie pas pour autant que l'on renonce au vrai. Roland Barthes consono ici avec Jean Starobinski, ce qui est en l'occurrence de bon augure, puisque dans les années soixante- soixante dix, tout en partageant de loin l'idée que le critique a un lien fort avec la pratique musicale, ils n'avaient pas élevé la voix de la même manière, ni pour des objectifs identiques.

<sup>8</sup> Jurgis Baltrusaitis, *Les Perspectives dépravées*, t.2 *Anamorphoses*, Paris, Flammarion, 2008.

« La mesure du discours critique c'est sa justesse. De même qu'en musique, bien qu'une note juste ne soit pas une note vraie, la vérité du chant dépend, tout compte fait, de sa justesse, parce que la justesse est faite d'un unisson ou d'une harmonie, de même pour être vrai, il faut que le critique soit juste et qu'il essaye de reproduire dans son propre langage selon « quelque mise en scène spirituelle exacte » (Mallarmé, préface à jamais un coup de dés n'abolira le hasard) les conditions symboliques de l'œuvre. Il faut que le symbole aille chercher le symbole, il faut qu'une langue parle pleinement une autre langue : c'est ainsi finalement que la lettre de l'œuvre est respectée » (Barthes, 1966, 73).

Le tournant linguistique rappelle que tout est langage, mais les jeux de langage sont réglés, ils ne peuvent faire n'importe quoi. Chaque jeu inventé doit avoir du sens, produire du sens. Roland Barthes compare la critique à une anamorphose, qui est une perspective « dépravée » et poïétique d'une forme nouvelle<sup>8</sup>. Le sens du commentaire critique s'articule de manière expressive à la forme de l'œuvre critiquée, comme l'anamorphose est une assumption, à partir d'une perspective première, d'une perspective seconde, dépravante, parce qu'elle applique d'une manière particulière les lois perspectives. Cette assumption n'est en rien fantaisiste. Elle doit tomber juste.

Face aux discours sur la crise, face aux prophètes du déclin, au « spenglerisme » ambiant, nous avons besoin de la critique. Car la critique ne peut être générale, globale, comme le sont les discours sur la crise généralisée, globale. La critique ne travaille pas par grands pans, par blocs, elle s'attelle au particulier dans ce qu'il a de singulier et module, ajointe, fait sonner autrement jusqu'à trouver une précision autant esthétique que morale. Qu'elle soit exclusive et politique est sa nécessité propre et la rend salvatrice. Pour ce faire, elle doit bien entendu être exemplaire. Nous avons vu comment son caractère exemplaire tient à sa justesse, une justesse que le tournant linguistique n'entame pas mais décline sur le mode d'une sensibilité à acquérir à l'exactitude, à la rigueur. Une telle critique s'avère un exercice qui aiguise le jugement, c'est-à-dire notre sens commun, que nous partagerons un jour, peut-être, si nous suivons la seule médecine de la culture qui vaille : l'exercice quotidien, individuel, qui nous rapproche, purgativement, de l'activité artistique, sans jamais prétendre l'égaliser ou s'y substituer. L'esthétique dans ses commencements, à l'époque des Lumières, se voulait une pensée de l'expérience humaine sous tous ses auspices, sensible, morale, intellectuelle. La critique en était l'outil, de Diderot au kantisme, elle devrait bien l'être à nouveau. ●

## Bibliographie

- ADORNO, Theodor W. 1974. *Théorie esthétique*. Trad. fr. Marc Jimenez. Paris : Klincksieck.
- , 1989. *Théorie esthétique. Paralipomena. Théorie sur l'origine de l'art. Introduction première*. Paris : Klincksieck.
- BARTHES, Roland. 1966. *Critique et vérité*. Paris : Le Seuil.
- BAUDELAIRE, Charles. 1976. « À quoi bon la critique ? ». In *Salon de 1846. Œuvres Complètes*. Paris, Gallimard, La Pléiade : II, 417-419.
- BENJAMIN, Walter. 1986. *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Trad. par Anne-Marie Lang et Philippe Lacoue-Labarthe. Paris : Champs-Flammarion.
- DANTO, Arthur. 1993. *L'assujettissement philosophique de l'art*. trad. fr. de Claude Hary-Schæffer. Paris : Seuil.
- HEIDEGGER, Martin. 1986. « L'origine de l'œuvre d'art ». Les chemins qui ne mènent nulle part. Trad. fr. de Wolfgang Brockmeier. Paris : Gallimard.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 1995. *Cours d'esthétique*. Trad. par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck. Paris : Aubier.
- KOSELLECK, Reinhart. 1979. *Le règne de la critique*. Paris : Minuit.
- , 1990. *Le futur passé, contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris : Ed. de l'Ecole des hautes études en sciences sociales.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc. 1978. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Seuil.
- RICŒUR, Paul. 1988. « La crise : un phénomène spécifiquement moderne ». *Revue de théologie et de philosophie*, 120 : 1-19.
- ROCHLITZ, Rainer. 2010. *Le vif de la critique*. Bruxelles : La lettre volée, t.I.
- STAROBINSKI, Jean. 2007. *Largesse*, Paris : Gallimard.
- , 1983 [1968]. *La relation critique*, Paris : Gallimard.